
L'articulation théorie-pratique dans la recherche- création en danse

ou l'« éclair d'une prise de conscience »

Johanna Bienaise, Caroline Raymond et Manon Levac

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1666>

DOI : 10.4000/danse.1666

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Johanna Bienaise, Caroline Raymond et Manon Levac, « L'articulation théorie-pratique dans la recherche-création en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 12 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1666> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1666>

Ce document a été généré automatiquement le 12 mars 2021.

association des Chercheurs en Danse

L'articulation théorie-pratique dans la recherche-création en danse

ou l'«  clair d'une prise de conscience »

Johanna Bienaise, Caroline Raymond et Manon Levac

Introduction¹

«  coutez donc le danseur ou le chorégraphe demeuré assez danseur pour ramener jusque dans l'écriture les mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte, ou qui viennent se mettre sur lui dans le retour d'une expérience passée. Mots chargés de la dépense du corps, terminologie forte et précise, n e dans l'éclair d'une prise de conscience². »

- ¹ En 1995, Laurence Louppe défendait l'importance pour les danseurs de prendre la parole et la plume pour témoigner de leur pratique et de partager ainsi le « devenir-savoir de la danse³ ». Elle mentionnait, en outre, que pour accéder à la sensibilité d'un langage qui touche à l'essence même de la danse, il s'agissait d'avoir « une familiarité avec le mouvement, avec la pensée du mouvement produite en nous⁴ ». Si de nombreux artistes en danse ont partagé, depuis le début du XXème siècle, une réflexion sensible et théorique sur leur art à travers leurs œuvres, à travers l'élaboration d'un discours les accompagnant ou, enfin à travers des ouvrages autobiographiques, les discours sur la danse développés au sein des universités sont plutôt restés l'apanage de philosophes, théoriciens ou d'historiens de l'art. Cependant, depuis une vingtaine d'années, de nouvelles pratiques de recherche ont fait leur apparition dans le milieu académique en Amérique du Nord, au Royaume-Uni et en Australie sous des appellations aussi variées que *Art as Research aux  tats-Unis* (McNiff, 2013), *Practice-based Research en Australie* (Candy, 2006), *Practice as Research* en Angleterre (Nelson, 2013) ou encore « recherche-création » au Québec (Gosselin et Le Coguiec, 2006), permettant à des artistes en danse de développer des recherches universitaires à partir de leur pratique en studio afin de contribuer à une meilleure connaissance des processus et des démarches qui fondent leur activité artistique.

- 2 Dans ce contexte, au Département de danse de l'Université du Québec    Montréal (UQAM), le programme de Maîtrise en danse, a soutenu, depuis 1993, plus d'une cinquantaine d'artistes en danse au moyen d'une approche réflexive sur leur art. Ces artistes, qui ont souhaité intégrer le milieu académique de l'UQAM, valorisent l'ancrage de leur réflexion dans l'action, choisissant le plus souvent de réaliser une recherche-création ou un laboratoire d'expérimentation à l'intérieur d'une recherche théorique, dans lesquels ils explorent, à travers un volet pratique, une question de recherche, issue d'une problématique rencontrée dans leur milieu professionnel et/ou dans leur démarche personnelle⁵. Ils considèrent ainsi que la pratique en art « représente le lieu d'où émerge un savoir qu'il convient de révéler, puis de mettre en mots, en vue de produire un discours intelligible et transf  rable⁶ ».
- 3 Si les étudiants de la Maîtrise en danse à l'UQAM sont amenés au cours de leur parcours de formation à suivre à la fois des cours théoriques et pratiques (discours sur le corps, esthétique, perspectives historiques, analyse du mouvement, éducation somatique, ateliers de création, méthodologie de la recherche), le lien théorie-pratique reste souvent l'enjeu principal auquel ils doivent faire face, surtout en période de recherche en studio et dans la période d'écriture du mémoire. Chaque projet, par son unicité, invite l'étudiant à mettre en place une modalit   de mise en lien de son espace d'action et de son espace réflexif, au-delà d'un cadre prescrit, qui répondra à la démarche artistique poursuivie, à la nature du projet et à la question de recherche. Car, pour reprendre les mots de Jean Lancri, une thèse (ou un mémoire ici) en pratique artistique « c'est une thèse qui, d'une part, n'a guère de modèle et qui, d'autre part, ne saurait en avoir, parce qu'elle se doit d'en dénombrer autant qu'il existe de chercheurs⁷ ». L'investigation de la littérature pertinente pour un projet, qu'elle ait lieu en amont, en aval ou pendant la pratique en studio, est réinvestie dans la réflexion de l'étudiant de manière variable, la pratique demeurant souvent le cœur de toute étude et portant en elle-même la source du savoir à découvrir et à exp  rimer, comme le soutient Eric Le Cogu  c :
- « Souvent je me suis demandé et me demande encore comment penser la relation entre théorie et pratique afin que la pratique ne soit pas subordonnée à la théorie et que la théorie ne soit pas une justification de la pratique. De nombreux théoriciens s'entendent pour signifier qu'une recherche en pratiques des arts doit articuler et non cumuler théorie et pratique (Lancri, 2001 ; Findeli, 1998). Même si aucun de ces deux pôles ne devrait être assujéti à l'autre, l'amorce de cette articulation se situerait à mon sens dans la pratique⁸. »
- 4 Aussi, si chaque projet trouve son originalité et sa pertinence dans ces liens toujours renouvelés entre la pratique et la théorie, nous nous intéresserons plus particulièrement, dans cet article, au v  cu⁹ de trois artistes diplômées du Département de danse de l'UQAM quant à l'articulation théorie-pratique dans leur parcours à la maîtrise en danse.    l'instar de Laurence Louppe qui valorisait une approche phénoménologique de la danse¹⁰, nous avons en effet souhaité mettre au premier plan le vécu d'artistes qui ont plongé dans l'aventure d'une recherche universitaire et, ainsi, décrire les trajectoires qu'ont emprunté ces artistes-étudiantes afin de mieux comprendre comment s'articule la théorie dans leur pratique et vice-versa, dans des recherches en danse prenant la forme d'une recherche-création ou d'une recherche théorique comprenant un laboratoire pratique. Nous présenterons tout d'abord chacune des diplômées interrogées et la méthode d'entretien utilisée. Nous prendrons le temps ensuite, par une étude de cas, d'analyser comment chacune des participantes a

négocié la relation théorie-pratique dans son parcours de recherche. Enfin, nous examinerons comment trois espaces relationnels théorie-pratique ont pu se cristalliser dans les expériences analysées : une relation entre théorie et pratique en tension, une relation en échange, et une relation qui permet l'émergence d'une validité interne de la recherche¹¹.

Méthodologie de la recherche

- 5 Afin de mieux comprendre comment s'articulent la pratique et la théorie dans des recherches en danse, nous nous sommes penchées sur l'expérience de trois diplômées de la maîtrise en danse qui ont toutes réalisé un volet création/laboratoire dans leur recherche. De plus, elles ont été retenues aux fins de cet article pour avoir achevé récemment leur mémoire (entre 2012 et 2014), bénéficiant de ce fait d'un certain recul pour décrire leur expérience de recherche-création.    cela, s'ajoute la décision de choisir des participantes qui exercent leur art dans différents champs de pratique en danse, plus précisément la création chorégraphique, la création interdisciplinaire mobilisant de manière importante la danse et l'interprétation en danse contemporaine. Cette décision nous a permis d'éclairer, dans des perspectives variées, le phénomène d'articulation théorie-pratique dans la recherche-création en danse.
- 6 Plus précisément, entre juillet et août 2016, nous avons conduit un entretien d'explicitation d'une durée variant de 55 minutes à 1 heure et 15 minutes avec chacune des participantes, respectant ainsi leur rythme personnel de verbalisation de leur expérience, et ce, en focalisant sur le moment où l'articulation théorie-pratique s'était opérée dans leur recherche-création. Conçu comme une méthode interpellant l'acteur «    la première personne », l'entretien d'explicitation « donne accès à l'expérience subjective des individus, qui est difficile à observer dans l'action (la dimension privée de la conscience) et que le discours "quotidien" rend souvent opaque (Vermersch, 2006, 2011)¹² ». Dans les mots de Pierre Vermersch, son concepteur, l'entretien d'explicitation constitue :

« un ensemble de techniques qui ont pour but de favoriser, d'aider, de solliciter la mise en mots descriptive de la manière dont une tâche a été réalisée. L'entretien d'explicitation vise donc en priorité la verbalisation de l'action (matérielle, mais aussi mentale) telle qu'elle est effectivement mise en œuvre dans l'exécution d'une tâche pr  cise¹³. »
- 7 En plus de la consultation des mémoires-créations de chacune des participantes, en particulier leur chapitre méthodologique donnant à voir leur démarche de production de données qualitatives (journal de création ou d'observation de leur pratique artistique, captation vidéo des séances de travail en studio, entretiens et échanges avec d'autres artistes de la danse, entre autres), le choix de mener des entretiens d'explicitation¹⁴ s'est avéré des plus pertinents pour amener les participantes    décrire le plus finement possible le ou les moments où elles ont pris conscience de la manière dont leur pratique artistique prenait place, voire se cristallisait dans la théorie. Dès l'amorce de leur entretien, les participantes¹⁵ étaient libres de choisir ces moments où l'articulation théorie-pratique s'était opérée de manière saillante dans leur cheminement, soit en amont, pendant ou en aval du volet création/laboratoire.
- 8 Première participante à l'étude, Catherine Gaudet, chorégraphe indépendante, a obtenu sa maîtrise en 2012. Sa recherche, dont le titre est « L'ambiguïté comme vecteur

de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques   , portait sur sa propre démarche de création.    travers son mémoire, elle avait un objectif bien personnel qu'elle décrit ainsi : « défricher des pistes susceptibles de m'amener à créer une matière chorégraphique qui me plaise et me transporte ; une œuvre qui me permette d'accéder à la sensation¹⁶ ». Sa recherche-création a consisté en l'élaboration de quatre études chorégraphiques dans lesquelles elle a cherché à mieux comprendre la source de certaines frustrations dans sa pratique et à trouver des stratégies de travail en studio lui permettant de satisfaire certaines exigences esthétiques personnelles.

- 9 Deuxième participante à l'étude, Caroline Gravel, danseuse contemporaine, a obtenu sa maîtrise également en 2012. Sa recherche, dont le titre est « La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopo  i  tique d'une (re)prise de rôle à, visait à développer une meilleure compréhension de son travail de création à titre de danseuse contemporaine dans la reprise du solo *Soft Wear* de la chorégraphe et danseuse américaine Meg Stuart. Sa question de recherche « qu'est-ce que je crée dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chor  graphique¹⁷ ?    portait un double désir : celui de reconnaître la part de création du danseur dans toute œuvre chorégraphique et de la défendre dans un milieu professionnel.
- 10 Enfin, troisième participante à l'étude, Marie Mougeolle, danseuse classique et contemporaine, a obtenu sa maîtrise en 2014.    travers sa recherche, « Regard sur le faire et le créer en danse : les dynamiques de l'inter et de l'alter à, elle s'est intéressée aux dynamiques de création interdisciplinaire en danse en se questionnant plus particulièrement sur « les différentes dynamiques d'interpénétration, de circulation et d'aller-retour entre disciplinaire et interdisciplinaire¹⁸ à dans les pratiques et les savoirs des artistes. La particularité du projet de Marie repose sur le croisement d'un volet ethnographique dans lequel elle a observé le processus de création de la pièce *Usually Beauty Fails* du chorégraphe québécois Frédérick Gravel, et d'un volet auto-ethnographique et autopo  i  tique dans lequel elle s'est investie comme danseuse et conceptrice dans la création d'une esquisse chorégraphique nommée *Entre autres*, menée en collaboration avec deux autres artistes : Ingrid Florin et Jules Lahana.

Voyons maintenant comment chacune d'elles a procédé pour parvenir à articuler la théorie et la pratique au cours de leur expérience de recherche-création dans le cadre leur mémoire en danse.

Catherine la chorégraphe : dans l'introspection du journal de création

- 11 Dans son processus de recherche, Catherine affirme que ce sont ses prises de notes systématiques en studio qui lui ont permis d'établir une relation entre sa pratique et son processus de théorisation lors de l'écriture du mémoire. D'une part, Catherine précise que ce processus d'écriture, transposé dans un journal de création, l'a aid  e à articuler le lien théorie-pratique lui permettant ainsi de découvrir ce qu'elle nomme des « systèmes intérieurs qu'on s'avoue plus ou moins, justement ces obsessions-là qui nous travaillent constamment à. Elle mentionne d'ailleurs que ce sont souvent ses frustrations qu'elle décrivait dans son journal de création en se remémorant « cette difficulté-là de comprendre pourquoi   a ne fonctionnait pas à. Dans la démarche de Catherine, ce besoin d'introspection semble incontournable pour bien saisir les enjeux de sa pratique de chorégraphe. Entre le faire et sa théorisation, elle exprime clairement

un besoin d'apprendre à mieux se connaître, dans sa manière de travailler et de vivre une recherche artistique. C'est ici une démarche épistémologique qui est en jeu, l'artiste ayant besoin de situer ses systèmes de valeurs et de pensées, avant de pouvoir s'engager dans un processus de réflexion théorique. D'autre part, les prises de notes dans son journal de création lui ont servi d'espace de transition entre ce qui se passait en studio et l'analyse qu'elle a pu en faire par la suite : « Je le vois comme une espèce de transcription de ce qui est dans ma tête quand je suis en création ». Le journal de création consistait à relever de façon très libre l'ensemble des réflexions qui la traversaient en studio. En entrant presque dans une écriture automatique, Catherine s'efforçait de lâcher prise sur les jugements qu'elle pouvait porter sur la qualité de sa réflexion qu'elle décrit comme suit : « J'ai vécu à ce moment-là une espèce d'autocensure où je me dis : "Ah c'est plate [ennuyeux] ce que j'écris,   a ne me servira jamais, c'est pas savant,   a n'a rien d'académique, c'est du vent !" ». Ce réflexe d'autocensure avec lequel elle a d   composer révèle une certaine représentation que l'artiste peut se faire de la « théorie », mais de laquelle il doit se détacher pour s'autoriser à faire naître un discours issu de sa propre pratique. Ce lâcher-prise, que l'on peut qualifier de critique, s'accompagne d'une nécessaire confiance dans le potentiel de développement de sa propre pensée. En effet, un processus d'incubation a souvent lieu sans que l'artiste-chercheur ne s'en rende compte. En ce sens, Catherine dit vouloir « juste faire confiance au fait que, plus tard, [elle] allai[t] être capable de résoudre cette problématique-là de théorie-pratique ». Sans se dévoiler explicitement, la théorisation était déjà à l'œuvre chez Catherine dans son processus de prise de notes. C'est ainsi qu'elle décrit un moment de découverte en studio, dans lequel elle se rend compte, en présence de l'interprète avec laquelle elle collabore, qu'elles sont en train de trouver une piste de travail qui fonctionne enfin pour elle. Catherine évoque avoir écrit dans son journal ce qu'elle nomme des « concepts » ou des « techniques », mais elle précise que « tout   a a été nommé sans qu'[elle] [s]'en rende compte, ou qu'[elle] [s]e dise : "Ah !   a y est, ah c'est un concept,   a va être dans mon mémoire" ». C'est donc à l'insu de sa conscience qu'elle avait alors posé les jalons de son processus de théorisation. Et c'est dans ce même état d'esprit qu'elle dit s'être lancée dans l'écriture de son mémoire. Elle ne cherchait pas à « faire de la théorie », mais bien à rendre compte de son processus de découverte théorique :

« Ce sont des choses très personnelles qui, dans le fond, à la base ne sont pas du tout théoriques, mais en les nommant, puis en les mettant en lien avec ce que d'autres penseurs chercheurs ont dit, et bien là, je me dis que la théorie c'est une question de style ! »

- 12 On retrouve ainsi chez cette artiste une grande pudeur et humilité à s'inscrire dans un milieu académique. Elle souhaite avant tout rester au plus près de son vécu, fidèle à son expérience artistique, sans vouloir entrer dans la représentation figée d'une théorisation de nature académique.

Si pour Catherine, l'articulation théorie-pratique s'opère dans l'introspection de son journal de création dans lequel se forge une théorisation pleinement ancrée dans l'expérience artistique, pour Caroline, c'est plutôt dans le vif de l'action que sa conscience de l'articulation théorie-pratique émerge.

Caroline l'interprète : dans le vif de l'action du corps dansant

- 13 Pour Caroline, c'est véritablement dans l'action que se situe l'émergence d'une possible théorisation. Il s'agit bien d'une compréhension par le geste, d'une construction d'un savoir inscrit dans l'expérience sensible vécue dans son processus de création. Ainsi, lors de son entretien, Caroline a mentionné deux moments qu'elle estime importants dans la mise en relation de sa pratique et de la théorie, deux moments vécus en studio. Dans le premier, elle travaille seule ayant pour principaux outils une vidéo de la pièce de la chorégraphe Meg Stuart qu'elle reprend et un ordinateur. Elle « décrypte » le matériel observé et le « r  -encrypte » dans son propre corps à travers une série d'actions à la fois mentales et concrètes en termes de mobilisation du corps en mouvement pouvant être réalisée dans un ordre aléatoire : « Je suis à la fois en train de décrypter la chorégraphie puis de la r  -encrypter dans mon corps, puis d'essayer de l'écrire pour une trace, un souvenir. Puis en même temps, d'aller voir sur la vidéo. De me regarder, de me filmer, de regarder, de voir ce que je fais. » Le faire s'accompagne d'un besoin de verbaliser pour mieux comprendre, et on peut saisir chez Caroline comment cette verbalisation constitue également une action qui lui permet de concrétiser son processus d'écriture, de faire surgir les mots par le corps pour ensuite les retranscrire sur papier. Caroline traduit cette idée comme suit : « Verbaliser [l'action] pour peut-être être capable de mieux l'écrire après. Trouver des mots qui décrivent,   a me permet de trouver des mots qui décrivent, puis de reconnaître ce que je vois. » C'est un véritable travail d'analyse qui est en cours pour elle, dans lequel elle développe une manière de décrire le geste sur papier. Elle fouille, creuse, raffine :

« Je suis en train d'écrire "main gauche sur hanche gauche" ou "main gauche lentement sur la hanche gauche pendant qu'une inspiration..." L  , je me lève : "Est-ce que c'est vraiment   a que je fais ?" Je le fais. Puis là, je vais vérifier si ce que je suis en train de faire, c'est vraiment   a ? "   quelle hauteur c'est vraiment sur ma hanche ? Non, c'est peut-être plus... Quel genre de tonicité j'ai dans mon geste aussi ?" Je vais corriger. Je corrige. Je raffine. Je mets plus de détails. C'est plus détaillé. Je vais rajouter des détails. "Ah non, c'est... Hum..." Je mets l'intention. "Qu'est-ce qui dirige ? C'est vraiment initié par la respiration ou c'est initié par autre chose ?" Puis   a bouge.   a se modifie. »

- 14 En étant dans ce processus d'analyse de ce qu'elle est en train de faire mentalement et en mouvement, elle se trouve au cœur de sa question de recherche qui est de mieux comprendre son processus créatif comme interprète. Que crée-t-elle et comment le fait-elle ? Cette alternance entre l'action, l'observation, la verbalisation et l'écriture constitue la logique interne de son processus de théorisation. La théorie devient une « théorie du geste », comme Caroline a pu le mentionner lors de l'entretien, une théorie disciplinaire inscrite dans son expérience pratique. La réflexion est incarnée. Elle s'inscrit dans le corps de la chercheuse. Comme elle le mentionne à plusieurs reprises, elle « trace des impressions sur son système nerveux », « trace des schémas », « creuse », « grave ou sculpte sur sa sensation ». La théorisation de sa pratique consiste à comprendre comment elle agit, la théorie ne pouvant surgir alors que de la pratique même : « Qu'est-ce qui informe ? Qu'est-ce qui est en train de se passer, en fait ? Qu'est-ce que c'est qui fait que   a bouge comme   a ? ». Caroline recourt naturellement à un auto-questionnement pour passer à l'action, pour mettre en « défi réflexif » son corps dansant.

- 15 Pour construire sa propre compréhension du travail en cours, elle s'appuie également sur les principes du mouvement que la chorégraphe Meg Stuart a pu décrire à propos de la pièce qu'elle reprend : le principe du *morphing*¹⁹ et le principe de dissociation, entre autres. Ces paroles ou écrits de la chorégraphe nourrissent la réflexion de Caroline, l'aident à orienter son analyse et sa propre compréhension du geste. Elle décrit ainsi un autre moment en studio avec Meg Stuart au cours duquel elle accède soudainement, dans l'action, à une compréhension limpide de ce qu'elle est en train de vivre. Cet «   clair de prise conscience » constitue l'une des clés de son projet de recherche. Un moment qu'elle décrit ainsi :

« Je suis avec Meg Stuart [...]. On travaille le *morphing* puis elle parle d'épaisseurs [...]. On était justement en train de creuser [...]. Puis, tout à coup, là, je reviens à mon mémoire parce que   a me fait penser que l'interprète est comme un sculpteur qui va justement aller graver, oui, graver ou sculpter sur sa sensation. »

- 16 En dansant au côté de Meg Stuart, Caroline évoque un transfert de sensations qui pourrait se comparer à un d  clat : « Tout d'un coup,   a faisait du sens ; "Ah oui, c'est   a !" C'est comme s'il y avait une compréhension, je ne sais pas, plus claire, matérielle presque. Elle poussait la vitesse. J'ai comme atteint une accélération dans la gestion de tout ce qui se passe dans le corps à ce moment-là. » Cette compréhension en acte recèle un savoir incarné. Son processus de conscientisation est une étape essentielle qui permet de le nommer et, plus tard au moment de l'écriture du mémoire, de développer un discours théorique ancré dans le vif de l'action du corps dansant.

Si pour Caroline, l'articulation théorie-pratique se traduit par une compréhension en acte comme le principal levier de la théorisation ancrée dans l'expérience du corps dansant, pour Marie, cela semble plutôt prendre la forme d'un jeu de création conceptuelle.

Marie la danseuse ethnographe : dans le jeu de la création conceptuelle

- 17 Dans son processus d'articulation théorie-pratique, Marie évoque un moment d'écriture de son chapitre « discussion » au cours duquel elle joue avec les mots et se permet un élan de création conceptuelle en rapprochant la notion de « fiction » à celle de « friction », mais en ajoutant des crochets autour du r de f[r]iction pour mettre en relation ces deux termes si étroitement liés pour elle : « J'  cris friction, mais avec le r entre crochets, parce que pour moi les deux s'emboîtent ». Cette création conceptuelle correspond pour elle à une synthèse de l'ensemble de son parcours de recherche. Il « ramasse » à la fois ses données de terrain ethnographique, son vécu autopo  i  tique et son expérience de la recherche universitaire. Elle se rend compte effectivement que le travail du créateur est toujours situé « entre l'établissement d'une certaine fiction et une friction ». Dans son processus de recherche, elle a vécu autant de moments de friction dans l'utilisation de ses outils méthodologiques, que dans l'écriture du mémoire. De ce fait, elle a l'impression « de mettre en fiction un terrain » et que ce sont bien ses propres frictions disciplinaires qui se sont avérées le cœur de sa démarche de recherche. Cette création conceptuelle est, pour elle, « comme une manière d'être sincère », de mettre en lien les différents éléments qui constituent l'ensemble de sa réflexion, d'en reconnaitre ses limites, mais aussi de se positionner dans une double démarche ethnographique et autoethnographique.

« C  tait une manière d'articuler la théorie et la pratique [...] on ne peut pas faire de la recherche en danse sans aller dans le corps. Ce n'est pas possible. [...] c  tait vraiment théorique. Mais j'avais besoin de ce laboratoire. [...] il fallait rentrer dans le corps. Ce n  tait pas possible de juste avoir cette posture de théoricien. Peut-être parce que j'ai un vécu de danseuse. Et que, du coup, il fallait que ce vécu-là s'aligne avec le vécu de la recherche à un endroit. [...] Tu vois, dans la rédaction t'sais, quand je disais "Ah c'est peut-être, ce qui me vient-là, c'est ce qui se passe avec les mots". Parce que dans cette "friction"-là, c'est   a qu'il y a aussi, tu sais ; c'est une petite danse avec les mots. C'est du mouvement dans la manière d'écrire le mémoire. »

- 18 Le rapport théorie-pratique semble donc se cristalliser dans ce jeu de création conceptuelle qui trouve à la fois du sens dans ses données de terrain et dans un travail de recherche sémantique et théorique, mais qui se veut surtout « porteur de vécu » de son parcours à la maîtrise. Il se dégage également un certain plaisir pour Marie à jouer avec les mots, ce qui correspond à insuffler dans la pratique même de l'écriture du mémoire une mise en mouvement de la pensée. C'est là que se situe, selon elle, un aspect important de la relation théorie-pratique : « [p]arce que la rédaction pour moi a été une pratique à part entière. [...] Je me disais, on peut être danseur en écrivant. Le médium de l'écriture te permet cette chose-là, te permet de faire danser les choses les unes avec les autres. »
- 19    partir de l'analyse de ces trois entretiens, nous examinerons    présent plus spécifiquement comment trois espaces relationnels entre théorie et pratique ont pu être repérés et sondés de façon transversale dans l'expérience des trois participantes, ces espaces se révélant à des moments différents pour chacune d'elles, mais témoignant d'enjeux partagés dans leur recherche en danse.

Trois espaces relationnels entre théorie et pratique

- 20 Dans son origine étymologique, le mot théorie, du grec *the  rein*, signifie « observer », mais aussi « contempler ». Ce serait donc en observant et/ou contemplant des phénomènes qui nous entourent, que la pensée s'organiserait en ensembles d'idées, en concepts plus ou moins abstraits qui permettent de mieux saisir la nature des choses et des êtres. En choisissant de faire une recherche-création ou un laboratoire pratique intégré à une recherche théorique, les participantes reviennent à cette définition de la théorie, celle-ci, se révélant à partir de l'expérience vécue et de son observation minutieuse. C'est la pratique qui est la source d'une théorie signifiante, dans une mise en jeu de soi dans l'action et dans la réflexion. La subjectivité du chercheur qui s'immerge dans l'expérience de sa problématique devient un élément de pertinence pour la recherche, qui ne visera pas à soutenir une vérité générale, mais plutôt une compréhension incarnée d'un phénomène. Or, dans cette démarche d'observation th  orisante, l'analyse des entretiens a mis en relief l'apparition de différents espaces relationnels entre la pratique et la réflexion, entre les étudiantes et leur objet de recherche. C'est en effet dans des espaces modulés et aux configurations très différentes entre la théorie et la pratique, qu'a pu se jouer l'émergence d'une pensée incorporée, génératrice de matière théorique et sensible. Si ces relations théorie-pratique se sont exprimées en dehors d'une chronologie prévisible ou uniforme dans ces projets de recherche-création, trois configurations²⁰ ont pu nous apparaître significatives : une relation *théorie/pratique* basée sur une mise en tension de l'une et de

l'autre et sur une distanciation parfois souhaitée de l'une à l'autre ; une relation *théorie* ↔ *pratique* ouverte sur le dialogue et la recherche d'un territoire commun à partager ; et enfin, une relation *théorie* ∞ *pratique* fluidifiée par le surgissement d'une validité intérieure de la recherche.

Des tensions théorie|pratique

- 21 La double posture chercheur/  rateur, bien que souhaitée et valorisée par les participantes, ne va pas toujours de soi dans le processus de la recherche. Cette tension théorie|pratique peut s'exprimer dès l'amorce de la recherche alors qu'une certaine représentation savante ou scientifique de la théorie ne semble pas correspondre aux visées propres des artistes-chercheurs. Ce clivage s'est, entre autres, exprimé dans le témoignage de Catherine lorsqu'elle mentionnait que ce qu'elle écrivait n'avait rien d'« académique ». Par ailleurs, une distanciation de la théorie avec la pratique semble particulièrement nécessaire, voire recherch  e et assumée, au moment de la collecte de données, c'est-à-dire à l'étape du travail en studio qui amène nos trois participantes à se dégager d'une démarche méthodologique trop organisée ou préalablement choisie et à faire confiance à la nature même de l'expérience et aux traces qu'elle laisse. Cette plongée dans l'expérience nécessite également pour les trois participantes, de laisser de côté un contexte de référence préalablement institué et donc d'établir une scission volontaire avec une certaine littérature étudiée, afin de se mettre à l'écoute le plus possible de la nature même de la pratique, d'en « attraper les gestes même s'ils ne sont pas faciles à attraper²¹ ». Pour reprendre les mots de Le Coguiec, « maintenir l'écart qui sépare la théorie de la pratique est la condition *sine qua non* pour mener une autopo  i  tique. [...] En ce sens, il faut privilégier la recherche de la dissonance plutôt que la quête d'harmonie²² ». C'est ce que nous comprenons à travers les trois entretiens dans lesquels aucune des participantes ne mentionne l'utilisation d'un étayage théorique spécifique lorsqu'elle est immergée dans l'action du studio. La tension ou le clivage théorie|pratique s'exprime ainsi dans le fait qu'elles vivent un processus de création dans une perspective de théorisation ancrée, lequel ne peut trouver son mode de fonctionnement qu'en laissant le vécu de la création guider ses propres règles. Enfin, la tension théorie|pratique peut même se faire ressentir jusqu'à la fin du processus d'écriture du mémoire comme le précise Marie : « Quand je le relis aujourd'hui, il y a encore des passages où je fais "oh là là", c'est insupportable ! Parce qu'il y a quelque chose d'enjoliv   ». Cet « enjolivement » semble correspondre à un décalage entre la complexité de l'expérience vécue et l'exercice de communication qu'est le mémoire de maîtrise, qui pourrait se traduire par une « fictionnalisation » du récit de pratique, pour reprendre les mots de Marie qui parle d'une mise en friction du vécu et de l'écrit.

Une mise en résonance théorie ↔ pratique

- 22 Le clivage théorie|pratique trouve cependant le plus souvent une possible résolution par la pratique d'écriture dans laquelle les participantes s'engagent. Les différentes étapes d'écriture, que ce soit dans la prise de notes en studio ou dans l'écriture du mémoire de maîtrise, crée un espace *entre* la théorie et la pratique. Les mots réduisent l'écart entre les deux, forment un pli entre l'action et la réflexion, un pli qui creuse le sens de l'expérience, lui donne du relief, de la perspective, dans une quête de résonance entre ce qu'elles ont vécu et le choix de mots justes, signifiants. Dans cette résonance

théorie ↔ pratique, il y a une recherche de pertinence sémantique, un jeu entre les phénomènes vécus et leur mise en mots. Aussi chaque participante développe sa propre relation au langage. Pour Caroline, le choix des mots est pragmatique. Ils renvoient à l'action concrète comme à l'expérience sensible ancrée dans la matière. Pour Catherine, l'écriture se fait cathartique, répondant à la résolution de frustrations rencontrées dans la création. Pour Marie, l'écriture est conceptualisante et devient un plaisir ludique pour faire « danser la pensée ». Les différentes étapes d'écriture représentent des phases d'analyse de l'expérience qui trouve son interprétation dans une interpénétration de l'espace sensible et réflexif. Ces phases d'analyse deviennent alors des périodes d'incubation et de surgissement de la théorisation par un processus d'organisation des données recueillies, qui sont souvent en très grand nombre et de natures très variées, permettant de repérer la récurrence de thématiques, de faire des mises en lien et, ainsi, d'aller à l'essence de l'expérience. Le processus de théorisation serait alors compris comme « l'apparition progressive et simultanée des codes, des catégories et des liens entre toutes ces données à première vue h  t  roclites²³ », pour reprendre les mots de Caroline. Le passage de l'écriture spontanée en studio à l'écriture analytique du mémoire devient le « passage d'une écriture de l'implication à une écriture de l'ex-plication, ce dernier terme n'étant pas pris ici au sens de raison ou de cause, mais au sens plus large d'éclaircissement, de commentaire visant à faire comprendre, de discussion²⁴ ». Dans cet espace relationnel d'échange théorie ↔ pratique, les artistes se situent entre leur expérience et son analyse, « ni “trop dedans” ni “trop dehors”²⁵ ».

Une fluidification théorie ∞ pratique

- 23 Chaque participante a su trouver des chemins différents la conduisant à cette mise en lien de la pratique à la théorie. Cependant, un point commun semble unir les trois : elles ont toutes vécu, à un moment donné de leur recherche, une compréhension soudaine du phénomène étudié comparable à un «   clair de prise de conscience²⁶ ». Cette compréhension est vécue comme une validité interne et une fluidification du lien théorie ∞ pratique. Ces moments de surgissement ont pu apparaître à des temps très différents de leur recherche, comme dans l'intensité d'un moment en studio (pour Catherine et Caroline, par exemple) ou dans le processus d'écriture du mémoire (pour Catherine et Marie). Dans ces moments-là, le sentiment de validité interne s'exprime dans une impression de justesse, d'évidence. Alors que Caroline mentionne : « C'est comme une clarté », «   a fait du sens ! », « Y'a deux choses qui vont s'aligner », Marie dira «   a fait juste Pouf ! », « c'est pertinent » ou encore « c'est juste ». Catherine, de son côté, explique : «   a m'apparaît », « c'est une évidence », mentionnant alors une impression de fluidité dans la réflexion, que « les pièces du puzzle se mettent en place naturellement ». Le témoignage des participantes met en évidence un alignement entre leur expérience et leur démarche intellectuelle. L'expérience sensible et les mots qu'elle a suscités résonnent ensemble d'un même souffle. Ces moments de surgissement, d'« eur  ka », d'éclair de prise de conscience correspondent à des moments de « sérendipité », comprise comme la « capacité de découvrir, inventer, créer ou imaginer quelque chose de nouveau sans l'avoir cherché, à l'occasion d'une observation surprenante qui a été expliquée correctement²⁷ ». La sensation de fluidité théorie ∞ pratique est alors accompagnée d'une validité interne qui est rendue possible chez l'artiste par la description d'un vécu de référence passé (Vermersch, 2011) et d'y

  tre attentif, tout en trouvant une autonomie réflexive qui « permet de s'appropri  r le sens de l'objet à interpréter et de reconnaître sa part productive dans l'élaboration d'un sens nouveau qui fait avancer la r  flexion²⁸ ».    la question posée par Lieutaud et Ouellet « [o]à et comment valoriser les résultats, qui peut valider la pertinence scientifique, lorsque le cadre épistémologique n'existe pas encore²⁹ ? », l'analyse des données d'entretien des trois artistes diplômées de la Maîtrise en danse nous permet d'avancer que c'est bien par l'ancrage des données dans le vécu de référence des chercheurs-créateurs qu'une recherche en art trouve sa plus grande pertinence. On entend par cette démarche de recherche que l'artiste observe son vécu, le questionne, le met en contexte, le décrit, l'analyse, le formalise de façon détaillée afin de tisser des correspondances entre ses observations et les données empiriques. La description rigoureuse d'un parcours individuel permet alors d'en saisir l'authenticité et d'en reconnaître la validité interne.

Conclusion

- 24 Nul modèle théorique ne permet d'emblée la compréhension de l'activité artistique dans le cadre d'une recherche-création en danse. Dans cette démarche de réflexion sensible et théorique, l'artiste-chercheur est appelé à développer un lien théorie-pratique tout aussi inédit que cohérent avec la singularité de son projet de recherche et l'authenticité de son cheminement artistique.
- 25 Les trois études de cas que nous venons de présenter ancrent la réflexion au cœur de l'action. Les artistes-chercheuses y évoluent sans cesse entre le « faire » et le « penser » dans une quête patiente, méticuleuse et ponctuée de moments gratifiants de surgissement de sens. Il s'agit d'une réflexion propulsée et nourrie par le labeur du studio et, pour reprendre l'expression de Marie, la « friction » suscitée par toute création. L'écriture, à travers ses diverses étapes de mise en mots, de verbalisation, de formulation d'idées, d'organisation d'un discours, s'avère un élément déterminant du processus de théorisation. C'est ainsi que la prise de conscience jaillit chez Catherine, la chorégraphe, par la collecte de ses propres stratégies et découvertes en studio, chez Caroline, l'interprète, par la réflexion incarnée des conduites fines et des intentions précises de son geste et, chez Marie, la danseuse ethnographe, par la relance ludique et les jeux sémantiques inspirés par la danse observée, la danse vécue et la danse déployée    même son écriture.
- 26 La circulation entre le « faire » et le « penser » a généré chez les artistes-chercheuses interviewées trois configurations entre théorie et pratique. Des configurations qui, pour chacune d'entre elles, ont surgi à des moments divers de leur recherche. L'analyse des entretiens nous a permis de dégager une relation théorie|pratique, caractérisée par la tension, une relation théorie à pratique, faite de résonance et une relation théorie à pratique, porteuse de « sérendipité ». Finalement, la négociation, tantôt   pre tantôt fluide, entre théorie et pratique contribue indéniablement à l'émergence d'une pensée incorporée révélant la profondeur, la richesse et la sensibilité du geste dans   comme objet de recherche-création.

BIBLIOGRAPHIE

BERGER Ève et PAILLÉ Pierre, «   criture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'implication à l'ex-plication », *Recherches qualitatives*, « Hors-Série : Les défis de l'écriture en recherche qualitative », n   11, octobre 2011, pp. 68-90.

BIENAISE Johanna, « Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative », *Recherches qualitatives*, « Les visages de l'interprétation en recherche qualitative », n   2, vol. 35, octobre 2016, pp. 101 -122.

BOURCIER Danièle et ANDEL Pek Van, *La S  rendipit   : le hasard heureux*, Paris, Hermann, 2011.

BURIGHEL Giuseppe, « Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique ? », *Marges*, [en ligne], <http://marges.revues.org/1097>, page consultée le 2 mai 2016.

CANDY Linda, *Practice Based Research : a Guide*, Report, Sydney, Université de technologie, [en ligne], [https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR %20Guide-1.1-2006.pdf](https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf), page consultée le 13 avril 2017.

GAUDET Catherine, *L'Ambiguité comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction d'Andrée Martin, Université du Québec    Montréal, 2012.

GOSSELIN Pierre et LE COGUIEC   ric (dir.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2006.

GRAVEL Caroline, *La Création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopo  i  tique d'une (re)prise de rôle*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction de Manon Levac, Université du Québec    Montréal, 2012.

LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN Pierre et LE COGUIEC   ric (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 9-20.

LAPERRIÈRE Anne, « Les critères de scientificité des méthodes qualitatives », in POUPART Jean (dir.), *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Ga  tan Morin, 1997, pp. 365-389.

LE COGUIEC Éric, « Démarches de recherche et démarches de création », in BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 307-329.

LIEUTAUD Anne et OUELLET Sylvie, « Processus créatif et mutation de paradigme chez le chercheur », *Archives ouvertes HAL-SHS*, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00914381/document>, page consultée le 2 mai 2016.

LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse*, « Dossier :   crire sur la danse », n   23, printemps 1995, pp. 14-22

MACNIFF Shaun, *Art as Research : Opportunities and Challenges*, Bristol, Intellect, 2013.

MOUGEOLLE Marie, *Regard sur le faire et le créer en danse : les dynamiques de l'inter et de l'alter*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction d'Andrée Martin, Université du Québec    Montréal, 2014.

MUCCHIELLI Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2004 (2   édition).

NELSON Robin, *Practice as Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2013.

PAILLÉ Pierre et MUCCHIELLI Alex, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales* [2003], Paris, Armand Colin, 2012 (3   édition).

RAYMOND Caroline, *Les Pratiques effectives de transposition didactique dans la planification et l'enseignement de la danse à l'  cole primaire québécoise : un mouvement dialogique intérieur et interactif*, Thèse de doctorat en éducation, sous la direction de Pierre Paillé et de Denyse Blondin, Université de Sherbrooke, 2014.

SCHILLER Gretchen, « Grasping gestures. Practice-based research », *Hermès, La Revue*, n   72, vol. 2, 2015, pp. 98-102.

VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse*, [en ligne], <http://danse.revues.org/607>, page consultée le 29 novembre 2016.

VERMERSCH Pierre, *Explicitation et phénoménologie*, Paris, PUF, 2011.

VERMERSCH Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF   diteur, 2006.

NOTES

1. L'expression « l'éclair d'une prise de conscience » est empruntée aux propos de Laurence Louppe. LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse*, « Dossier :   crire sur la danse », n  23, printemps 1995, pp. 14-22, 16.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 21.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. D'autres artistes ou étudiants non praticiens décident pour leur part de mener une recherche théorique en y insérant parfois une observation de terrain.

6. LE COGUIEC Éric, « Démarches de recherche et démarches de création », in BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 307-329, 310.

7. LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN Pierre et LE COGUIEC   ric (dir.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 9-20, 9.

8. LE COGUIEC   ric, *op. cit.*, pp. 309-310.

9. Pris au sens ph  nom  ologique du terme tel que Vermersch (2011) le conçoit dans son approche de l'explicitation, le vécu auquel nous faisons référence ici correspond au « vécu passé » des artistes qui, au cours de leur recherche-création, ont déployé un effort d'introspection dans cette articulation de la pratique et de la théorie, sans pour autant avoir pris conscience du moment où elle s'est cristallisée de façon particularisée dans leur processus de recherche. Cependant, pour faciliter la description encore plus fine de leur vécu de référence passé, nous avons recouru à la technique d'entretien d'explicitation (Vermersch, 2006) pour réactiver, cette fois-ci, une « introspection fondée sur l'évocation ou encore, le « ressouvenir » de V1 [c'est-à-dire, le vécu de référence passé dans leur recherche-création] (p.118).    juste titre, Vermersch (2011) précise que c'est le but, notamment de l'entretien d'explicitation, que de « faire décrire un vécu de référence qui a été invoqué ou provoqué, et qui est l'objet de recherche » (p. 118).

10. VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, page consultée le 11 avril 2017. URL : <http://danse.revues.org/607>

11. Dans le paradigme de la recherche qualitative, le critère de validité interne ou d'acceptation interne (Mucchielli, 2004) correspond à la justesse des résultats qui se basent avant tout sur « la prise en considération du rôle de la *subjectivité* dans l'action humaine et de la *complexité* des influences qu'elle subit en contexte naturel », tout en « restituant au *sens* sa place centrale dans l'analyse des phénomènes humains » (Laperrière, 1997, p. 384). Ainsi, les chercheurs qualitatifs ne visent pas à généraliser des résultats puisqu'ils reconnaissent la spécificité et la complexité de chaque situation vécue. C'est plutôt par la profondeur de leurs descriptions proposées, soutenues par un contexte clairement énoncé, qu'ils aident les lecteurs à envisager des transf  rabilit  s possibles. Paillé et Mucchielli (2012) précisent à ce titre que « la validité, quelle que soit l'approche retenue, dépend plus du travail de nature discursive et textuelle que du travail de classement, mise en colonne ou rubriquage » (p. 185). C'est alors aux lecteurs de déterminer par eux-mêmes si certains résultats peuvent s'appliquer à d'autres contextes et à d'autres situations, si l'expérience décrite résonne avec leur propre expérience.

12. RAYMOND Caroline, *Les Pratiques effectives de transposition didactique dans la planification et l'enseignement de la danse à l'  cole primaire québécoise : un mouvement dialogique intérieur et interactif*, Thèse de doctorat en éducation, sous la direction de Pierre Paillé et de Denyse Blondin, Université de Sherbrooke, 2014, p. 128.

13. VERMERSCH Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF   diteur, 2006, p. 3.

14. En présence des co-auteurs de cet article (Johanna Bienaise et Manon Levac), les entretiens d'explicitation ont été conduits par Caroline Raymond ayant complété, dans le cadre de ses études doctorales (Raymond, 2014), les niveaux de formation de base (auprès de Maurice Legault au Québec en 2010) et avancée (auprès de Pierre Vermersch en France en 2011). Depuis, elle recourt régulièrement à cette méthode d'entretien dans le cadre de son enseignement aux cycles supérieurs et de ses recherches au Département de danse de l'UQAM.

15. Il est nécessaire de préciser, qu'avec l'accord des trois participantes ayant un statut d'artistes en danse contemporaine et étant déjà très actives dans le milieu professionnel au Québec et ailleurs au Canada, leur anonymat n'a pas été préservé. Elles acceptent donc que leur nom soit dévoilé dans cet article.

16. GAUDET Catherine, *L'Ambiguité comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction d'Andrée Martin, Université du Québec    Montréal, 2012, p. 14.

17. GRAVEL Caroline, *La Création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopo  i  tique d'une (re)prise de rôle*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction de Manon Levac, Université du Québec    Montréal, 2012, p. 13.

18. MOUGEOLLE Marie, *Regard sur le faire et le créer en danse : les dynamiques de l'inter et de l'alter*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction d'Andrée Martin, Université du Québec    Montréal, 2014.

19. Meg Stuart emprunte le terme *morphing* aux domaines de la vidéo et de la technologie numérique pour désigner un processus de transformation du mouvement. Dans son mémoire Caroline Gravel précise qu'« [  ] la différence d'une métamorphose progressive, le *morphing* renvoie à une transformation par partie dissociée » (GRAVEL Caroline, *op. cit.*, p. 48). Ainsi, ce processus de changement n'engage pas le corps globalement et sur une même durée, mais mobilise plutôt différentes parties corporelles de façon successive.

20. Ces configurations sont illustrées par des signes différents selon qu'elles se posent en tension (*théorie/pratique*), la barre verticale illustrant un clivage entre la théorie et la pratique ; qu'elles suggèrent une relation ou une résonance (*théorie à pratique*), la flèche illustrant un aller-retour

linéaire entre la théorie et la pratique ou encore une boucle (*théorie ∞ pratique*) signifiant un mouvement infini et continu entre la théorie et la pratique dans la recherche-création en danse.

21. Traduction libre de « Practice-based Research has something to do with catching gestures even when they are “not easy to grasp.” » SCHILLER Gretchen, « Grasping gestures. Practice-based research », *Hermès, La Revue*, n   72, vol. 2, 2015, pp. 98-102, 101.

22. LE COGUIEC   ric, *op. cit.*, p. 323.

23. GRAVEL Caroline, *op. cit.*, p. 68.

24. BERGER Ève et PAILLÉ Pierre, «   criture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'im-plication à l'ex-plication », *Recherches qualitatives*, « Hors Série : Les défis de l'écriture en recherche qualitative », n  11, octobre 2011, pp. 68-90, 70.

25. *Ibid.*, p. 76.

26. LOUPPE Laurence, *art. cit.*, p. 16.

27. BOURCIER Danièle et ANDEL Pek Van, *La S  rendipit   : le hasard heureux*, Paris, Hermann, 2011, p. 8.

28. BIENNAISE Johanna, « Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative », *Recherches qualitatives*, « Les visages de l'interprétation en recherche qualitative », n  2, vol. 35, octobre 2016, pp. 101-122, 117.

29. LIEUTAUD Anne et OUELLET Sylvie, « Processus créatif et mutation de paradigme chez le chercheur », *Archives ouvertes HAL-SHS*, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00914381/document>, page consultée le 2 mai 2016.

RÉSUMÉS

Au Département de danse de l'UQAM, la Maîtrise en danse attire chaque année des artistes qui s'engagent dans une recherche universitaire pour approfondir leur démarche artistique, investiguer un aspect de leur pratique ou réfléchir sur des problématiques rattachées à la danse. La possibilité d'intégrer un volet pratique à leur recherche permet à ces artistes d'allier une expérience en studio à une démarche réflexive. L'article retrace l'expérience de trois artistes-chercheuses s'étant aventur  es sur cette voie. Un entretien d'explicitation a été mené avec chacune d'elles afin de mieux saisir comment ont pu s'articuler la théorie et la pratique dans leur projet. De leur témoignage, nous avons pu dégager trois espaces relationnels entre la théorie et la pratique, de la tension à l'échange jusqu'à la fluidification de la relation conduisant à une validité interne de la recherche.

Each year the Dance Department of UQAM attracts artists seeking to investigate or deepen their understanding of an aspect of their creative practice, or reflect on a problematic related to the field of dance. The possibility of integrating research and creation offers artists the opportunity to move between the studio and a reflexive approach, this article traces the experiences of three artist-researchers who have taken up this adventure. We engaged each of the participants in a thorough interview process that encouraged them to articulate the theory and practice in their work. The quality of the exchanges ranged from tense to fluid and generated three distinct relational spaces between praxis and theory, enabling us to gather traces of and validation for the inner workings of research-creation.

INDEX

Mots-clés : danse, écriture, lien théorie-pratique, recherche-création

Keywords : conceptual and practical linkage, dance, research-creation, writing

AUTEURS

JOHANNA BIENAISE

Johanna Bienaise travaille comme interpr  te en danse contemporaine    Montréal depuis 2002. Elle est professeure au Département de danse de l'Université du Québec    Montréal (UQAM) depuis juin 2012. Détentrice d'un Doctorat en études et pratiques des arts, ses recherches portent sur le travail de l'interprète en danse contemporaine, sur la formation pré-professionnelle en danse et sur les méthodologies de recherche-création.

CAROLINE RAYMOND

Caroline Raymond est professeure en études de pratiques pédagogiques au Département de danse de l'Université du Québec    Montréal depuis 2008. Ses recherches portent sur les pratiques de transposition didactique dans l'enseignement de la danse, mais également sur les mécanismes de concertation entre les domaines de la culture et de l'  ducation. Elle enseigne aussi les méthodologies de recherche qualitative à la Maîtrise en danse. Formée à la technique de l'entretien d'explicitation de l'action (2010-2011), elle accompagne des étudiants de cycles supérieurs et des artistes professionnels en danse au moyen de cette méthode qu'elle réinvestit dans ses recherches universitaires.

MANON LEVAC

Manon Levac mène une carrière de plus de trente années comme interprète en danse contemporaine. Elle a créé une centaine de r  les auprès d'une quarantaine de chorégraphes québécois et étrangers principalement au sein de la compagnie Montréal Danse. Professeure au Département de danse de l'Université du Québec    Montréal (UQAM) depuis 2005, sa recherche vise à mettre en mots le vécu et les savoirs du danseur, notamment à travers le projet *Abécédaire biographique de mon corps dansant*. L'écriture de soi (autobiographie, récit, témoignage) y est privilégiée afin d'accéder à la singularité d'une mémoire corporelle et de rendre explicite l'expérience intime du danseur et l'organisation de ses savoirs pratiques.